

VII

Die Schöpfung der Helvetia in der bildenden Kunst und in der Dichtung*

Thomas Maissen

Für Schweizer und Schweizerinnen ist Helvetia eine selbstverständliche und unproblematische Bekannte; sie ist die offizielle Personifikation der Eidgenossenschaft, aber auch vielfach gegenwärtig in Werbung oder Karikatur.¹ Diese Vertrautheit ist jedoch ein relativ neues Phänomen, ebenso wie die Wahrnehmung der «Schweiz» als ein «Land» oder gar ein «Staat». Für das feudale Bündnisnetz der spätmittelalterlichen Eidgenossen liegen solche Begriffe noch fern, und damit auch Helvetia.

Stadt- und Länderpersonifikationen gibt es jedoch seit der Antike, als der *genius* einer politischen Gemeinschaft als Gottheit gedacht wurde. Im städtischen Kontext entwickelt sich auch Venetia, die im 14. Jahrhundert erstmals auftaucht, in *forma di Justitia* an der Fassade des Dogenpalastes um 1341 (Abb. 72), und anderswo in der Ikonographie der Pax, wobei die Tugendallegorien erst durch die Inschrift zur «Venetia» erklärt und gleichsam umgewandelt werden. Häufiger tritt sie erst im 16. Jahrhundert auf, als sie den Markuslöwen als herkömmlichen Repräsentanten der Stadt zusehends verdrängt. Ikonographisch wird sie – thronend oder auf Wolken schwebend – der Himmelsherrscherin Maria nachgebildet, so dass ein mit der spezifischen lokalen Bildtradition nicht vertrauter Besucher wie der Engländer Thomas CORYATE die zentrale Venetia in der *Sala del Maggior Consiglio* mit der Madonna verwechseln kann.² Oft wird die venezianische Staatspersonifikation in einer Paarbeziehung mit dem Dogen dargestellt. Besonders präsent ist sie in seinem Palast, wobei ihr stets der Vorrang eingeräumt wird – so auf Jacopo PALMA il Giovane's Votivbild von Francesco VENIER von etwa 1580 oder auf TINTORETTO's gleichzeitigem Deckengemälde *Freiwillige Unterwerfung der Provinzen unter Venetia* in der *Sala del Maggior Consiglio*, wo sie – den Herrscherstab in der Hand haltend – im Himmel thront.³ So ergibt sich eine symbiotische Beziehung zwischen

einer aktiven, krönenden, helfenden, triumphierenden, Huld empfangenden und Ämter verteilenden, ja mit dem Schwert kämpfenden Venetia und dem Dogen, der weniger als konkrete Person verstanden wird denn als Repräsentant der Regierung: Die *Repubblica* und die *Signoria* bedingen sich gegenseitig.⁴

Als Jungfrau Maria und zugleich als Partnerin des Dogen verweist Venetia auf die doppelten Wurzeln der republikanischen Personifikation, die es im folgenden im Auge zu behalten gilt: Keuschheit und symbolische Ehe. Offensichtlich wird dabei die Prägung des Staatsverständnisses durch christliche Vorstellungen, die auch lehren, die Einheit von Mehrgestaltigem, von Herrschaft und Beherrschem zu begreifen und bildlich auszudrücken. Jacques-Bénigne BOSSUET erläutert das Mysterium der Kirche, mit Christus natürlich vereint als ein Körper und zugleich uneins, aber in symbolischer Ehe verbunden, indem er die folgenden Paradoxien aufzählt:

«Il était de la sagesse de Dieu que l'Église nous parût tantôt comme distinguée de Jésus-Christ, lui rendant ses devoirs et ses hommages; tantôt comme n'étant qu'une avec Jésus-Christ, vivant de son esprit et de sa grâce. Le nom d'épouse distingue pour réunir; le nom de corps unit sans confondre et découvre au contraire la diversité des ministères: unité dans la pluralité, image de la Trinité, c'est l'Eglise.»⁵

Das Bild vom Staat als Ehebeziehung geht auf den wohl 1390 gestorbenen italienischen Juristen Luca DA PENNE zurück, der damit die ältere Metaphorik säkularisiert, wonach der Bischof sich mit seiner Diözese verheiratet.⁶

«Denn so wie zwischen Gatte und Gattin eine häusliche und hauswirtschaftliche Ehe geschlossen wird, so wird zwischen dem Fürsten und der Gemeinschaft [respubli-



ca] eine moralische und politische Ehe geschlossen. Ebenso, wie zwischen der Kirche und dem Kleriker eine geistige und göttliche Ehe, so wird zwischen Fürst und Gemeinschaft eine zeitliche und irdische Ehe geschlossen. Und so wie die Kirche im Kleriker und der Kleriker in der Kirche, so ist der Fürst in der Gemeinschaft und die Gemeinschaft im Fürsten.»⁷

Die Ehe verbindet zwei natürliche Personen in einer Gemeinschaft; die Ehe von Fürst und *respublica* ist irdisch und politisch, und sie beruht auf Normen. In der Ehe sind sie beide unter der Führung des Mannes eins: Der

Fürst ist in der *respublica*, und sie ist in ihm, sie bedingen sich also gegenseitig. Unter Berufung auf Luca DA PENNE wird dieses Bild in Frankreich wohl schon vor dem Erstdruck seiner Werke (1509) aufgenommen und der König zum «mari de l'Etat» erklärt: «C'est un mariage politique, comme le mariage spirituel qui se contracte entre l'Eglise et l'évêque.»⁸

Die Venezianer übernehmen diese Vorstellung für ihre Republik, als Luigi MOCENIGO 1570 zum Dogen erkoren wird, was Luigi GROTTA metaphorisch kommentiert: «Ci ha dato un Principe in cui tutti han trovato quel di che avean bisogno: Vinegia un capo, la Republia uno

72 Filippo CALENDARIO, Tondo mit Venetia an der Westfassade des Dogenpalastes, nach 1341. Die Allegorie der Republik Venedig erscheint hier in Gestalt einer Justitia, die erst durch die beidseits des Kopfes eingemeisselte Inschrift zur «VENEZIA» erklärt wird. Zu ihren Füßen liegen die beiden Laster «Zorn» und «Hochmut», welche durch zwei männliche Figuren verkörpert werden.



Sposo.»⁹ Der Ehemann der Republik ist zugleich das Haupt der Stadt, und die Untertanen können sich als ihre Kinder verstehen.¹⁰ Die Metaphorik der symbolischen Ehe ist offensichtlich nicht eindeutig, was ihre vielfältige Verwendung nur erleichtert: Je nachdem heiratet der Mann ein Königreich oder nur die entsprechende Würde, das Volk oder den Staat. Als der süditalienische Jurist Giovanni Battista DE LUCA 1680 seinen Fürstenspiegel *Il Principe cristiano pratico* vorlegt, der insbesondere auf die Verhältnisse im Kirchenstaat gemünzt ist, erörtert er auch den Herrschaftsvertrag. Der angehende Kardinal interpretiert darin «Herrschaft» («principato») – gleich ob eines einzelnen oder von mehreren («altro dominio») – als Ehevertrag zwischen «Repubblica» und Fürst, der auch eine Scheidung nicht ausschliesst. Die Gattin bringt als ursprüngliche Besitzerin («padrona originaria») «giurisdizione», «regali» bzw. «podestà» und «rendite et emolumenti publici» als Mitgift ein, die der Fürst als Nutzniesser («padrone

utile, ovvero subalterno») übernimmt und mit dem Vorrang («superiorità») des Ehemanns ausübt. Dabei schuldet ihm die Frau Gehorsam, während er als sorgfältiger *Paterfamilias* für das Ziel dieses «mistico e politico matrimonio» zu sorgen hat: «la vita felice e civile».¹¹

DE LUCAs Scheidungsfall ist nicht nur hypothetisch. Bezeichnenderweise eine niederländische Medaille setzt ihn 1583 bildlich um: Auf der Vorderseite legt ein Spanier unter den Augen des Königs die «holländische Magd» in Ketten; die Umschrift lautet: UBI REX IN POPULUM TYRANNUS, was die Rückseite fortsetzt mit POPULO JURE D[IVINO] ET H[UMANO] DIVORTIUM – wo sich der König als Tyrann gegen das Volk erweist, dort steht dem Volk nach göttlichem und menschlichem Recht die Scheidung zu. Das rückseitige Bild zeigt folglich die Magd mit dem beschützenden Löwen, wie sie dem König den Ehering zurückgibt, während die Fussfesseln zerbrochen am Boden liegen.¹² Auf einer weiteren Medaille präsentiert sich zwei Jahre später aber bereits ein neues Paar: MAURITS VON ORANIEN steht in Waffen der ebenfalls gerüsteten Hollandia gegenüber und verspricht ihr mit der Umschrift QUAERERE ET TUERI – um sie zu werben und sie zu beschützen.¹³ Die Oranier bieten sich nach der Absetzung von FELIPE II für eine ähnliche Paarbeziehung an, wie sie der Doge mit Venetia eingegangen ist.¹⁴

Dieser Fall zeigt, wie grundsätzlich verschieden die Rolle der Gattin in der symbolischen Ehe aufgefasst werden kann: In den Niederlanden lässt sie sich scheiden, in Venedig ist sie dem Gatten übergeordnet. In den Monarchien des 17. Jahrhunderts sieht dies anders aus: Der König herrscht, die Landespersonifikation ist unterwürfig, auf Bildern meist kniend, wie dies etwa Peter Paul RUBENS in seinem Zyklus für MARIA DE' MEDICI vorführt. Eine zeitgenössische Anweisung beschreibt die geplante Verkündigung ihrer Regentschaft folgendermassen: «La France est à genoux devant la Royne, qui luy présente un globe semé de fleurs de lys qui signifffie le gouvernement. La France est environnée de peuples qui supplyent la Reyne d'accepter le gouvernement de l'Estat.»¹⁵ Das für Frankreich neue Symbol der liliengeschmückten Kugel steht für die Herrschaftsgewalten, die Francia der Königin unterwürfig darreicht, gleichsam als Mitgift in die Ehe. Für LOUIS XIII, den Sohn der Regentin, und dessen Nachfolger ist selbst eine solche Szene, die als bedingte Herrschaftsermächtigung gedeutet werden könnte, nicht mehr denkbar: Sie lassen Francia nur noch als huldvolle und demütige Untertanin ver-

73 Simon VOUET, LOUIS XIII zwischen den Personifikationen Frankreichs und Navarras, um 1636–1638, Öl auf Leinwand; Paris, Musée du Louvre (Inv. 80506). Der französische König erscheint als erfolgreicher Feldherr in nietenbesetzter Rüstung und mit Schärpe und Kommandostab. Zu seinen Füßen knien untertänig zwei weibliche allegorische Figuren, die sich trotz fehlender Attribute als Verkörperungen der beiden Königreiche Frankreich und Navarra identifizieren lassen.

74 *Belgicae delaceratae lamentatio*, Kupferstich von Jan COLLAERT d.Ä. nach Ambrosius FRANCKEN, um 1570. In dieser allegorischen Darstellung auf die Unterdrückungspolitik der Spanier wird Belgia, die hier als Personifikation der gesamten Niederlande zu verstehen ist, von vier Soldaten ausgeraubt und misshandelt. Über ihr zerren «Dissidentia» («Zwietracht») und «Invidia» («Neid») am Band mit den Wappen der 17 Provinzen bzw. Städte, das in der Mitte bereits gerissen ist.



gegenwärtigen, die vor dem Herrscherthron kniet, so auf Simon VOUETs Porträt von LOUIS XIII (Abb. 73), oder – bei Nicolas COUSTOU – erleichtert zum genesenden Sonnenkönig emporschaut.¹⁶

Nicht anders gebärdet sich Germania, die zu Füßen des Kaisers sitzt, ebenso die Italia bei Matteo DA MILANO zu Beginn des 16. Jahrhunderts (*Supplex Italia ad Maximilianum confugit*) und 1559 – bei Lucas DE HEERE – auch noch die «Niederlande» vor dem thronenden FELIPE II.¹⁷ Der wahre Repräsentant einer Monarchie ist der König, Land und Volk sind ihm untertan; wo Germania auf einem Titelpuffer eine prominente, selbständige Stellung einnimmt, verrät sich ein Reichspublizist, der die Macht des Kaisers beschränken will.¹⁸ Eine ausgewogene Paarbeziehung oder gar individuelle Auftritte sind der weiblichen Personifikation aber nur in Republiken vergönnt: *Venetia* ist es, die den Dogen krönt.¹⁹

Keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen den Verfassungsformen gibt es bei der Verwendung der anderen Metapher, auch wenn sie verwandt ist: die Jungfrau, deren Keuschheit bedroht wird. Bereits im Alten Testament tritt Jerusalem als «Jungfrau, die Tochter Zion» auf, welche von Gott gegen die heranziehenden Assyrier geschützt wird, während der Prophet zur zerstörten Stadt Sidon spricht: «Nie mehr sollst Du fröhlich sein, Tochter Sidon, du vergewaltigte Jungfrau.»²⁰ Bei Hendrick COLLAERT vergehen sich um 1570 spanische Soldaten an der Belgia (Abb. 74) und auch bei Joachim WTEWAELE wird sie ein halbes Jahrhundert später von zwei Männern belästigt, den Personifikationen der katholischen Kirche und des spanischen Heeres.²¹ Legion sind die Darstellungen auf Münzen (seit 1573) und Stichen, die Hollandia in einem *hortus conclusus* – bewacht vom oranischen Löwen – zeigen, während spanische Söldner gegen den Zaun drängen.²² Der umhegte Garten ist ursprünglich ein Symbol für die Jungfernschaft Mariä

und wird in den Niederlanden politisch als Zeichen der staatlichen Unversehrtheit in die profane Ikonographie übertragen.

Die Jungfrauenmetaphorik lässt sich aber auch in einer Monarchie verwenden, vor allem wenn die Herrscherin ELIZABETH I heisst. Auf dem sogenannten *Ditchley-Porträt* von etwa 1592 ist sie als Jungfrau gemalt, was durch das entsprechende Symbol der Perlen ausgedrückt wird: Die Integrität der Frau und die Unversehrtheit des Landes werden gleichgesetzt. Indem ihr Körper und die Karte Englands ineinander übergehen, ist die *imperial virgin* zugleich die sterbliche Vertreterin des unsterblichen *body politic*. Tatsächlich nennt sich die trotz verschiedenen Heiratsplänen zeitlebens ledige ELIZABETH «Gattin» ihres Königsreiches und erklärt, sie sei mit diesem einen Gatten zufrieden, dessen Ring sie bei der Krönung erhalten habe.²³

Diese Art von Symbolik bleibt in England auch nach ihrem Tod geläufig. Das Frontispiz zu Michael DRAYTONs *Poly-Olbion* von 1610 zeigt eine Personifikation von Grossbritannien, die ein Gewand in der Form einer Landkarte sowie Zepter und Füllhorn trägt. (Abb. 75) Vier Bewerber um ihre Gunst umgeben sie, «what Princes Time hath seene Ambitios of her»: BRUTUS, JULIUS CAESAR, HENGIST und WILHELM der Eroberer.²⁴ Vielleicht ist es kein Zufall, dass ein englischer Reisender, der erwähnte CORYATE, eine auch bei Traiano BOCCALINI belegte, lokale Redeweise von der «immacolata pulzella»²⁵ aufgreift und das nie von feindlichen Truppen eroberte Venedig 1608 «a pure Virgin and incontaminated mayde» nennt: «This noble citie hath [...] kept her virginity untouched these thousand two hundred and twelve years (for so long it is since the foundation thereof) though Emperours, Kings, Princes and mighty Potentates, being all allured with her glorious beauty, have attempted to deflowre her, every one receiving the repulse.»²⁶ Dieselbe erotische Metaphorik gebrauchen die Niederländer in zwei Varianten, sowohl wohlwollend-defensiv, wenn fünf Oranierfürsten gezeichnet werden, die Hollandia mit ihrem Freiheitshut beschützend umgeben²⁷, als auch aggressiv im Kampf gegen CROMWELL: Auf einer Münze von 1655 ist der englische Lordprotektor dargestellt, welcher Britannia den Kopf in den Schoss legt und den Hintern entblösst hat; ein Franzose und ein Spanier streiten sich im Hintergrund darum, wessen König ihm zuerst ehrergiebig den Arsch küssen darf.²⁸ Der englische *Commonwealth* selbst, der 1649 mit der Hinrichtung von CHARLES I entsteht, muss rasch Formen der Selbstdarstellung finden, für die man sich anderswo lange hat Zeit lassen können. Als Marchamont NEDHAM 1652 John SELDENs lateinisches Pionierwerk

des Völkerrechts unter dem Titel *Of the Dominion, or Ownership of the Sea* übersetzt, zeigt das Titelbild eine «Angliae Respub[ica]», zu deren Füßen zwei Kronen (der STUART) liegen. Mit dem englischen Schild, Speer und Helm bewehrt, hält die personifizierte Republik in der Linken eine Säule, auf der eine weibliche Figur ihr den Lorbeerkranz und den Palmzweig reicht, die Zeichen von Sieg und Frieden. Damit folgt der Künstler, Pierre LOMBART, wohl der Anweisung Cesare RIPAs, wie der «Governo della Republica» gezeichnet werden soll. RIPA äusserst wirkungsmächtige und oft aufgelegte *Iconologia*, ein Katalog von Allegorien abstrakter Begriffe, erscheint erstmals 1593; 1603 folgt die erste Ausgabe, die mit Holzschnitten illustriert ist. RIPA empfiehlt für die republikanische Regierung eine «Donna simile a Minerva», mit «friedlichem» Olivenzweig in der Rechten und «kriegsbereitem» Schild samt Speer in der Linken, auf dem Kopf ein Helm als weiteres Zeichen der bewaffneten Abwehr äusserer Feinde. Die der Minerva ähnliche Gestalt zeige, dass die Weisheit die Voraussetzung der guten Herrschaft sei; Krieg und Frieden sind in ihrer Hand und tragen, jeder auf seine Art, zur individuellen Reifung bei, der Friede allerdings



75 Frontispiz zu: Michael DRAYTON, *Poly-Olbion*, London 1610. Britannia erscheint unter einem Triumphbogen vor einer Meerlandschaft. Ihr Gewand ist als Landkarte gestaltet, in den Händen hält sie Zepter und Füllhorn. Seitlich stehen ihre «Freier»: BRUTUS, JULIUS CAESAR, HENGIST und WILHELM der Eroberer.

mehr zur «publica felicità».²⁹ RIPAs Vorgehen und sein grosser Einfluss sind ein Beleg dafür, dass für neue politische Phänomene – wie den englischen *Commonwealth* – nicht einfach eine neue Bildersprache erfunden werden kann, sondern diese als Modifikation oder Kombination bereits vertrauter ikonographischer Elemente präsentiert werden muss. Ähnlich sieht es in Holland aus, wo im berühmten, unmittelbar nach dem Friedensschluss von Münster 1648 begonnenen Amsterdamer Rathaus die an verschiedenen Stellen präsente «Städtemagd» wie einst Venetia der Pax oder Justitia, auf dem Deckengemälde von Erasmus QUELLINUS aber ebenso der Minerva und der himmelfahrenden Maria nachgebildet ist.³⁰

Zu diesen herkömmlichen, antiken oder christlichen Symbolen, die durch RIPAs *Iconologia* und ähnliche Werke vermittelt werden, zählt insbesondere auch der *Pileus*, die (phrygische) Mütze der antiken Freigelassenen.³¹ Der *Pileus* wird bereits in der Renaissance wieder aufgenommen: Nach der als Tyrannenmord deklarierten Erdolchung von Alessandro DE' MEDICI taucht er auf Florentiner Münzen auf, Andrea ALCIATI präsentiert ihn in seinen gattungsbegründenden *Emblemata* von 1531, und TINTORETTO malt um 1580 gleich deren zwei mit einer *Libertà* in der *Sala delle Quattro Porte* des Dogenpalasts.³² RIPA präsentiert nun die *Libertà* als Frau mit einem Zepter in der Rechten, einer Katze – dem Inbegriff der Freiheitsliebe – zu Füssen und einem *cappello* in der Linken. Das Zepter ist laut RIPA das Zeichen obrigkeitlicher Macht, die er ähnlich wie der französische Staatsrechtler Jean BODIN definiert: als freie, uneingeschränkte und in sich selbst begründete Verfügungsgewalt über Körper, Seele und Güter, die auf Gottes Hilfe, der politischen Tugend (*virtù*) und der Klugheit beruhe.³³ In diesem Sinn wird der *Pileus* – allerdings als Hut und nicht als Mütze – schon früh von den Niederländern aufgegriffen, nämlich 1573 auf einem Jeton mit der Umschrift *LIBERTAS PATRIÆ*, der die «holländische Magd» mit Schwert und Freiheitshut im umzäunten Blumengarten zeigt. (Abb. 76) Auf einer Prägung von 1576 steht der Löwe allein mit gezücktem Schwert im *hortus conclusus*, während auf der Rückseite ein Händeschlag unter einem Freiheitshut die Umschrift bildlich ausdrückt: *LIBERTAS CONCORDIA VINDICTATA*.³⁴ In den kommenden Jahrzehnten entdecken und entwickeln die Künstler der Generalstaaten ein Arsenal an Symbolen für «Freiheit», «Einheit» und schliesslich «Republik»; dabei werden in vielen Varianten Texte – wie die aus SALLUST entnommene Devise «Concordia res parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur» – mit Bildmotiven, wie dem Pfeilbündel und dem Freiheitshut auf einer Stange oder Lanze, kombiniert.³⁵

Der niederländischen Bilderproduktion und -kultur haben die Eidgenossen wenig entgegenzusetzen. Ihre Selbstdarstellung bleibt lange Zeit feudalen Vorstellungen verhaftet, wie sie vor allem der weit verbreitete Wappenkranz ausdrückt.³⁶ Ursprünglich hat er dazu gedient, fürstliche Herrschaftsrechte darzustellen. Mit dem Taler, den Bern als erster Schweizer Ort einführt und dessen frühestes datiertes Exemplar 1493 geprägt wird, übernimmt die Aarestadt vom Tiroler Erzherzog SIGISMUND im Prinzip auch das Münzbild: Doch während beim Habsburger Fürsten der Ring von Vogteiwappen einen reitenden Adligen umgibt, wacht hier ein Berner Bär im Zentrum. Auf analoge Art repräsentieren bald auch andere Stadtorte ihren Herrschaftsbereich heraldisch, wobei dem Wappentier im Kreis der Vogteiwappen die übergeordnete Stellung des schützenden und schirmenden Herren zukommt. Ein Beispiel dafür liefert der Zürcher Schnabeltaler von 1559, den der lokale Künstler Jakob STAMPFER anfertigt. Er braucht dieses Gestaltungsprinzip aber nicht nur für die hierarchische Unterordnung der Vogteiwappen, sondern entwirft etwa gleichzeitig auch den stilbildenden «Bundestaler», auf dem die dreizehn Kantonswappen im äusseren Kreis



76 Jeton auf die Befreiung der Niederlande, 1573, Avers: Inmitten eines umhegten Blumengartens sitzt die «holländische Magd» und hält mit ihrer Rechten entschlossen den Degen in die Höhe. Die martialische Geste verweist auf den erfolgreichen Befreiungskrieg der Niederlande, ebenso der Freiheitshut auf ihrem Kopf und die Umschrift *LIBERTAS PATRIÆ*.

die kleineren der Zugewandten im inneren Kreis und das Schweizerkreuz in der Mitte umgeben.³⁷ STAMPFER ist der erste Künstler, der das Schweizerkreuz als Symbol für die gesamte Eidgenossenschaft verwendet.³⁸ Der traditionellen Vorstellung entspricht eigentlich eher der Reichsadler mit Kaiserkrone, der auf der Titelseite von Petermann ETTERLINS *Kronika* (1507) das Zentrum eines Wappenkranzes gebildet hat. Insofern markiert STAMPFERs Schweizerkreuz deutliche Distanz zum Reich: Es vertritt keine Zentralgewalt wie in den kantonalen Wappenkranzen das Standeszeichen, sondern steht gleichsam für die verbindende Idee der 13 Orte. Der Wappenkranz nicht in seiner hierarchischen, sondern in der föderalistischen Variante von gleichgestellten Orten ist dem Geist der alten Bünde durchaus

angemessen und bleibt lange populär. Ansatzweise, als Halbbogen von zehn Wappen über ebenso vielen Standesvertretern, findet er sich gedruckt erstmals bereits 1500 am Anfang und am Ende von SCHRADINs *Schweizer Chronik*. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts umgibt der Wappenkranz als Titelbordüre von Schweizerliedern aber oft auch einen einzelnen wackeren Eidgenossen im Kriegsgewand, womit dieser allein gleichsam zum Repräsentanten des ganzen Bundes wird.³⁹ Ebenso kommt ein Wappenband vor, das um



die Hörner des Schweizerstiers gewunden ist, als Frontispiz der reformierten *Getreuwen Warnung und Vermanung an die treizehen Orth löblicher Eydgnosschafft* von 1586. Interessanterweise wird das Motiv für die *Concordia Aller 13 Orthen gemeiner loblichen Eydtgenossenschaft* übernommen: Hinter diesem Titel verbergen sich Bundbücher aus Schwyz und vermutlich einem anderen Innerschweizer Ort – also aus katholischen Gebieten. Analog zum Kreuz auf den STAMPFERschen Münzen und Medaillen ist hier ein heraldisches Tier als

Repräsentant der Einheit gewählt; wie dort das schwyzerische Wappen, so inspiriert hier dasjenige von Uri: In dieser Funktion begegnet der Schweizerstier bereits seit dem späten 15. Jahrhundert.⁴⁰

Der Wappenkranz gehört also in Kombination mit einem Krieger oder einem Stier zu einer Reihe von bildlichen Mitteln, mit denen versucht wird, die schweizerische Einheit in der Vielfalt auszudrücken. Dazu zählt weiter die erwähnte Devise «Concordia res parvae crescunt», die nicht nur von den Generalstaaten verwendet wird, sondern bereits um 1500 auf den Fresken im Genfer Rathaus zu lesen ist und wenig später in der ersten Zürcher Disputation von ZWINGLI angeführt wird.⁴¹ Eine ähnliche Botschaft vermittelt auch die Anekdote von Skiluros, der auf dem Sterbebett seinen – im schweizerischen Kontext dreizehn – Söhnen vorführt, dass sich eine einzelne Rute brechen lässt, ein ganzes Bündel dagegen nicht.⁴²

Diese Bundessymbolik bleibt nicht auf die Schweiz begrenzt: 1576 stellen sich die – noch – fünfzehn niederländischen Provinzen in einem Wappenkranz dar, und auf einer Medaille von 1596 hält Gottes Hand aus einer Wolke heraus die Bänder, welche die englischen, französischen und niederländischen Wappen zusammenhalten.⁴³ Angesichts solcher Ähnlichkeiten ist es auffällig, dass die Eidgenossen lange Zeit keine Figur wie die «niederländische Magd» hervorbringen. In der Schweiz werden bezeichnenderweise zuerst Kantone durch eine weibliche Allegorie personifiziert – auf dieser Ebene wird die politische Einheit, der frühneuzeitliche Staat wahrgenommen, und nicht auf derjenigen der Eidgenossenschaft, die der dauernden gemeinsamen Institutionen entbehrt.⁴⁴ So zeichnet Dietrich MEYER d.Ä. 1607 aus Anlass der Wahl Johann Rudolf RAHNs zum Bürgermeister von Zürich eine gekrönte «Respublica Tigurina Virgo», die von Gloria und Victoria flankiert wird.⁴⁵ (Abb. 62) Auf einem Hinterglasgemälde von 1658 reicht eine sitzende Lucerna mit dem Luzerner Wappenschild und -kranz dem Sieger von Villmergen, Hans Christoph PFYFFER, den Lorbeerkranz zum Triumph.⁴⁶ (Abb. 77) Joseph WERNER schmückt 1682 den Berner Grossratssaal mit einer mächtigen Berna, die von den Ständen und Institutionen des Kantons umgeben ist.⁴⁷ Basilea begegnet erstmals wenig früher, auf Johann Christian FRISCHs Ratstisch von 1675, mit Mauerkrone, Stadtschlüssel und Regentenstab, und dann wiederholt – auch mit Helvetia zusammen – im Umfeld der «Einundneunziger Wirren».⁴⁸ (Abb. 51) Auf kantonaler Ebene konkurrieren solche Personifikationen allerdings mit traditionellen Repräsentanten, vor allem den Wappen,

den Wappentieren und – nicht nur auf katholischer Seite – den Stadtheiligen. Eine Ursache dafür liegt in der Kontinuität obrigkeitlicher, meist herkömmlich gestalteter Bildträger, namentlich der Münzen und Siegel. Solche fehlen dagegen auf eidgenössischer Ebene ebenso wie ein verbindliches Wappen oder eine einheitliche Fahne. Entsprechend stärker wird sich dort das Bedürfnis entfalten, wenigstens durch eine Personifikation, nämlich Helvetia, Staatlichkeit zu markieren.



Allein, die gesamtschweizerische Staatlichkeit ist schwach ausgebildet, und das erklärt auch, weshalb Helvetia relativ spät auftaucht. Sehr deutlich erweist sich das Fehlen einer angemessenen bildlichen Repräsentation auf einem Flugblatt, das der Basler Heinrich GLASER 1626 entwirft, um dem Bündnis mit Frankreich und vermutlich auch den ersten Plänen für ein Defensio- nales das Wort zu reden.⁴⁹ Dreizehn Bannerträger umgeben einen Engel mit dem Navarreser Wappen und den Lilien samt Krone – das französische Königreich wird in einer

Frauenfigur personifiziert, während der Bund kleiner Stände in der SCHRADINSchen Tradition durch eine Vielzahl von männlichen Repräsentanten dargestellt ist. Ein solches Bild mag hingehen, solange der französische Territorialstaat eine Ausnahme bildet. Als sich aber die Zahl der vollwertigen, das heisst souveränen Staaten im 17. Jahrhundert auf eine Handvoll Monarchien und noch weniger Republiken reduziert, ergeben dreizehn Männer in einem Kreis als Repräsentanten der Eidgenossenschaft nur noch wenig Sinn.

Um die an sich naheliegende Alternative einer weiblichen Allegorie in der Art der Venetia oder der Hollandia zu übernehmen, fehlt den Schweizern jedoch die ergänzende Person eines männlichen Repräsentanten des Landes, wie es in den Niederlanden der Statthalter und in Venedig der Doge sind: In dieser Kombination, als Paar, erleben die dortigen Landespersonifikationen ihre ersten Auftritte. Eine ganz andersartige Paarbeziehung legt dagegen in der Schweiz eine Spur zur Helvetia hin: die seit dem frühen 16. Jahrhundert übliche Gegenüberstellung des alten, frommen und freien Eidgenossen und des jungen, dem Luxus erlegenen Söldners.⁵⁰

Eine reiche Kombination dieser Motive zeigt ein Kachelofen von 1617, den Hans Heinrich HOLZHALB, von 1617 bis 1637 Zürcher Bürgermeister, im Haus «Zum wilden Mann» aufstellen lässt.⁵¹ Acht Kacheln stellen Szenen der Befreiungssage dar; drei weitere führen andere patriotische Motive vor: die Skiluros-Fabel, den tugendhaften und siegesgewissen alten Eidgenossen sowie als Kontrast dazu den vonwerbenden Mächten umgebenen jungen Reisläufer. Die letzte Kachel schließlich zeigt eine neue, fortan ebenfalls populäre Variante desselben Themas: Der junge Söldner steht da mit der Schweizerfahne und Geldsäcklein am Gurt, auf denen die Wappen der Staaten prangen, die seine Dienste beanspruchen. (Abb. 78) Umgeben ist er, der zugleich als Avaritia gekennzeichnet ist, von einem – in den guten alten Zeiten – besiegten österreichischen Ritter zur Linken und auf der anderen Seite von der nackten Voluptas, die ihn nun in Ketten hält. Im Spruchband redet «Austria ad Helvetiam», worauf «Helvetia ad Austriam» antwortet – die beiden Männer repräsentieren also ihre Länder. Eine Vertreterin der «Helvetia moderna», wie es 1672 bei Albrecht KAUW auf einer späteren Variante dieses Motivs heisst, ist aber auch die Voluptas mit ihrem Schweizer Wappenschild. Sie ist zu verstehen als Verkörperung des Gemeinwesens in seiner abstrakten, theoretischen Form, wozu auch die zugrundeliegenden Tugenden oder in diesem Fall eben Laster gehören; dagegen steht der Mann für die konkrete politische und militärische Praxis in diesem Ge-

77 Anonym, Hinterglasgemälde mit Porträtmedaillon von Christoph PFYFFER VON ALTISHOFEN, datiert 1658. Luzern, Bürgerbibliothek. Lucerna reicht PFYFFER, dem Sieger in der Schlacht von Villmergen 1656, den Lorbeerkrantz.

78 Ludwig PFAU, Ofenkachel, 1617. Winterthur-Wülflingen, Schloss. Mahnbild auf Solddienst und Pensionenwesen.

meinwesen.⁵² Damit ist das Verhältnis der Voluptas zum gierigen Reisläufer – wenn auch unter negativen Vorzeichen – dasselbe wie dasjenige der weiblichen Karyatiden zu den guten Richtern in der «Vierschaar» des Amsterdamer Rathauses, der Hollandia zu den Statthaltern von ORANIEN oder der Venetia zum Dogen. Dieses Kachelofen-Motiv erlebt im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts Nachfolger und Weiterentwicklungen, die wohl alle auf eine frühere Vorlage zurückgehen dürften. Während die zwei Allegorien Avaritia und Voluptas aber noch eher den Eindruck einer flüchtigen Beziehung erwecken, führt ein Flugblatt mit dem Titel *Spanische Muggen* ein eidgenössisches Ehepaar vor.⁵³ (Abb. 79) Auch hier handelt es sich um eine zeitkritische Darstellung: Der Eidgenosse verprügelt seine Frau, während ein «frembder Mann», der mit einem Blasebalg Geld herantreibt, den Streit anfacht und sieht, «ob er d'ehe nit trennen kan». Die streitenden Ehepartner befinden sich in einem *hortus conclusus*, zusammen mit einem jesuitischen Fuchs, der die spanischen Mücken verscheucht, um so den Schweizer Stier einzuschläfern,

erlangt hat. Bedrängt wird das Schwein von drei Löwen. Diese beziehen sich hier wohl weniger auf das Wapentier des besiegten Böhmens selbst als auf dessen letzte Hoffnung, die protestantischen Mächte im Westen: den kurpfälzischen Winterkönig, die Niederlande, wohin er geflüchtet ist, und England, die protestantische Grossmacht im Hintergrund. Parallel zur Sau drängt von links ein Wolf «mit List» in den Zaun: Spanien, dem jedoch der gallische Hahn auf dem Kopf zusetzt. In der Hand hält der Wolf eine Schlange: Mailand, das seinerseits nach dem sich aufbäumenden Bündner Steinbock greift. Der venezianische Löwe schaut zu und «bult mit umb d'braut» – nämlich um die Eidgenossenschaft. Offensichtlich ist dieses Bild also in die Zeit unmittelbar nach dem «Veltlinermord» zu datieren. Es zeigt die Eidgenossen inmitten der europäischen Staatenwelt, aber in einem Garten, den sie nicht so einträchtig verteidigen wie die niederländische Magd mit dem oranischen Löwen, und in einer Ehe, die nicht so harmonisch verläuft wie diejenige der Venetia mit dem Dogen.

Spanische Muggen.



79 *Spanische Muggen*, anonym, um 1620. Radierung. Zürich, Zentralbibliothek. Illustration zu einem Flugblatt, das die Situation der Eidgenossenschaft zur Zeit der Bündner Wirren und des «Veltlinermordes» behandelt.

80 Titelblatt zu Matthäus MERIANs *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae*, 1642, Kupferstich. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

den schon Zwingli in seinem *Fabellied vom Ochsen* in einem umzäunten Garten plazierte hat.⁵⁴ Auffallenderweise sind die Ehepartner nicht als konfessionelle Gegner oder französische bzw. spanische Parteigänger zu identifizieren; entscheidend ist der Gegensatz zwischen dem Garten, in dem Zwietracht herrscht, und der Aussenwelt, die diese auszunutzen sucht. Denn rechts «tringt die sauw inn hag», übermütig durch die soeben glücklich errungene «Haube» auf ihrem Kopf: Sie stellt Bayern dar, das 1620 durch TILLYs Sieg in der Schlacht am Weissen Berg die pfälzische Kurwürde



Besser sieht es auf den Titelbordüren der wichtigsten historischen Werke über die Eidgenossenschaft aus, welche zudem die auch sonst festzustellende Tendenz belegen, das Wesen der Schweiz zu illustrieren, indem verschiedene der vorhandenen Bundessymbole vereint und massiert werden.⁵⁵ Christoph MURER gestaltet das Titelblatt für Johannes STUMPFs *Beschreybunge Gemeiner loblicher Eydgnoschafft* von 1548, als diese 1606 in Zürich neu aufgelegt wird. Zu beiden Seiten tragen Tell und die drei Schwörenden gleichsam als Säulen das Schweizerhaus, in dessen Giebel ein Kranich auf einem Auge steht, das Symbol der Vigilantia. Vor dem Säulensockel sitzen links Victoria, unter sich den besiegten Tyrannen, und rechts Pax, auf dem Bienenstock, der die Utilitas (Gemeinnutz als Folge einträchtiger Arbeit) versinnbildlicht.⁵⁶ Matthäus MERIANs *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae* von 1642 übernimmt auffällige Elemente von MURERs Titelblatt, etwa den Kranich. Hinzugekommen sind insbesondere der Wappenkranz, wobei die zugewandten Orte auf den Seitenpfeilern die bei MURER stehenden Figuren verdrängen, so dass der alte Eidgenosse nun unten links auf den besiegten Feind zu sitzen kommt und damit gleichsam mit der Victoria zusammenfällt. (Abb. 80) Den gegenüberliegenden Platz nimmt bei MERIAN nicht länger Pax ein – diese ist in gerader Linie nach oben gewandert und reicht nun Concordia die Hand –, sondern ein Ergebnis des Friedens: Abundantia, die gleichzeitig – angesichts des schützenden Soldaten – Gratitude verkörpert und mit ihrer (Stadt-)Mauerkrone, dem Symbol von Selbstverwaltung und Autonomie, als geographische Personifikation der Helvetia zu verstehen ist.⁵⁷ Die bei MURER noch eher unscheinbaren Attribute der Fruchtbarkeit werden ausgebaut, insbesondere durch ein Füllhorn, das den Reichtum des Landes symbolisiert. Zusammen mit dem alten Eidgenossen ergibt die Abundantia/Landesallegorie ein erfreuliches Paar, das allerdings der verwerflichen Liaison der Avaritia mit der Voluptas auffallend ähnlich sieht. Der besiegte Feind am Boden, auf MURERs Titelbordüre als «Tyrannus» und damit als Vogt der Habsburger identifiziert, ist analog zum gedemütigten, unterwürfig knienden Österreicher neben der Avaritia zu verstehen, der den gierigen Eidgenossen an die glorreichen alten Zeiten erinnert; den dort gezeigten Verlockungen der Voluptas entsprechen hier die reichen Früchte des Landes. Die zwei Partner symbolisieren in beiden Ausgestaltungen, als Avaritia und als Voluptas ebenso wie der Soldat mit der Landesallegorie, zugleich Krieg und Frieden als die zwei Möglichkeiten staatlicher Existenz.⁵⁸ MERIANs Paar ist also nichts anderes als die positive Variante derselben Motive, die auf dem Kachelofen, bei KAUW und den verwandten

Darstellungen als negative Schablone dienen. Damit ist aber auch bei MERIAN die weibliche Landesmutter als allgemeine Personifikation des Territoriums zu verstehen, der Krieger dagegen als dessen männlicher Repräsentant und Beschützer – beide zusammen machen sie die Eidgenossenschaft aus. Deutlich wird diese Beziehung durch den Vergleich mit einem Stich von Crispijn VAN DE PASSE d.J. (1644): Der siegreiche oranische Heerführer FREDERICK HENDERICK steht links, den Schild abgelegt und den Fuss auf dem unterworfenen Gegner, dazu Kanonen im Hintergrund – ganz ähnlich wie MERIANs Kämpfer.⁵⁹ (Abb. 81) Dessen Landespersonifikation offeriert ein Füllhorn mit Agrarprodukten, während es bei VAN DE PASSE ein reicher Geldschatz ist, der wirtschaftliche Beitrag Hollands und insbesondere Amsterdams zum Unabhängigkeitskampf. In Ermangelung eines Statthalters ist der Schweizer Recke anonym, aber die fallweise Identifikation mit einem konkreten Mann ist durchaus denkbar.⁶⁰



81 Eine «niederländische Jungfrau» überreicht dem Feldherrn FREDERICK HENDERICK VON ORANIEN den Triumphkranz. Kupferstich von Crispijn VAN DE PASSE d.J. zur Flugschrift *Orangiens zeegen kroon*, 1644.

Entscheidend wird die «Emanzipation» der weiblichen, vor allem geographisch zu verstehenden Landesallegorie, die bisher als Objekt männlichen Schutzes und als Lieferantin der Mitgift oder von monetären bzw. Naturalabgaben betrachtet worden ist. Diese erfolgt erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und zwar dadurch, dass die Landespersonifikation ohne männlichen Partner dargestellt wird und so zur Staatspersonifikation avanciert. Von den eingangs skizzierten verwandten politischen Metaphern obsiegt nun die Keuschheit der Frau über ihre symbolische Ehe mit dem männlichen

Beschützer – während sich gleichzeitig im Staats- und Völkerrecht die Idee der Souveränität als uneingeschränkte, zu Gott unmittelbare Herrschaftskompetenz durchsetzt. Die Jungfrauen Maria und Minerva empfehlen sich damit als das naheliegende ikonographische Modell für den souveränen Staat. Ja man kann sagen, dass die republikanische Staatspersonifikation gleichsam die Rückkehr der Frau aus dem Ehestand in ihre ursprüngliche Integrität darstellt – da sie den männlichen, nämlich fürstlichen Schutz nicht (mehr) benötigt. Was bisher ein Defizit der schweizerischen politischen Ikonographie gewesen ist, die fehlende – männliche – Exekutive, erweist sich nun als Vorteil, um eine einzelne weibliche Figur hervorzuheben: Darauf muss eine Repräsentantin der Untertänigkeit wie Francia warten, bis sie als Marianne emanzipiert wird. Während der König in den Monarchien der unverzichtbare, zentrale Bestandteil der politischen Ikonographie bleibt, können die Schweizer ohne Gesichtsverlust auf den anonymen Eidgenossen verzichten, wie er ihnen dank MERIAN, KAUW und anderen ebenfalls in einer politischen Paar-

stehen die Generalstaaten vor ähnlichen Herausforderungen an die zeremonielle und künstlerische Repräsentation und lösen sie früher, politisch reflektierter und auf einem handwerklich höheren Niveau als die Schweizer. Die vergewaltigte Belgia prägt nun nicht mehr das Selbstverständnis in den Provinzen, die sich während den westfälischen Friedensverhandlungen endgültig als international anerkannter Staat entpuppt haben und 1648 im Vertrag von Münster vom einstigen spanischen Beherrscher offiziell in die Souveränität entlassen worden sind. In derselben Zeit graviert Crispijn VAN DE PASSE d.J. die gekrönte Jungfrau Hollandia mit ihrem Löwen und einem einheimischen Freier, der sie schützend hält, während ein spanischer und ein französischer Edelmann sie mit Geschenken umwerben.⁶¹ (Abb. 82) Die defensive Frau ist so nicht länger Objekt männlicher Gewalt, sondern kann selbständig wählen, ob sie sich auf einen der Bewerber einlassen oder – dies die Empfehlung des Flugblatts – weiter mit dem Einheimischen begnügen soll.

Dieselbe Bildaussage findet sich bei der «möglicherweise



beziehung vertraut geworden ist. Entgegen den körperchaftlichen Theorien handelt in der Eidgenossenschaft nun eine Frau ohne Mann, ein Körper ohne Haupt, was durchaus einen realen Bezug hat: Mangels einheitlicher, kräftiger, männlich-militärischer Führung ist eine aggressive Aussenpolitik unmöglich, während die selbständige, defensive, friedliebende Wahrung der weiblichen Integrität aussichtsreich betrieben werden kann. Es ist schwer zu sagen, wieweit die – im übrigen engen – Verbindungen zwischen Schweizer und Niederländer Künstlern direkt dazu beitragen, dass sich auch das Alpenland, das ja von Gebildeten schon lange «Helvetia» genannt wird, durch eine selbständige weibliche Personifikation darzustellen beginnt. Jedenfalls

ältesten weiblichen Personifikation der Schweiz mit politischer Dimension»⁶²: ein anonymes Ölgemälde, das eine Frau inmitten von sechs Männern zeigt. (Abb. 83) Die zentrale Figur ist ikonographisch der Himmelskönigin Maria nachgestaltet und nimmt, mit einer «Freiheitskron» ausgestattet, ihren Platz als gleichberechtigte Republik im Chor der europäischen Monarchen ein.⁶³ Das belegt der Text auf ihrer Schürze:⁶⁴ Als «wunder Schweizerland, werthster Freyheit höchste Zier», ist sie von «Malers Hand» in «alter Keuschheits-Tracht» unter «Frömbde Stände» plazierte worden – wodurch ihre Macht «Königreichern gleich» gestellt ist! Die weibliche Personifikation des Schweizerlands tritt unter männliche Staaten, die ebenso gesichtslos ge-

halten sind wie sie und nur an ihren Wappen erkannt werden können. In der «FreiheitsKron» wird die Vielzahl von Orten und Zugewandten gleichsam subsumiert. Durch «alte Stärcke, Treu unnd Bund», Zusammenhalt und Wehrbereitschaft habe sie gegen die Willkür der Vögte und mit Gottes Hilfe einen Platz errungen und bewahrt unter den Mächten, die um ihre «Hülffe, Frid Und Rath, Ruhe, Stärcke, Treü und That» werben. «Einigkeit» einst und jetzt ist ihr mehrmals wiederholtes Postulat zur Abwehr der alten und neuen Gefahren – «so wirt weder Feindes Trutz, Noch des Frömbden Goldes Schein, Nimmer mein Verderben seyn.» Das Gemälde ist eine ikonographische Antwort auf den älteren, zeitkritischen Bildtyp des in seiner Käuflichkeit gefangenen Reisläufers, der ebenfalls von Herrschern umgeben wird⁶⁵; hier aber ist die Schweiz einzig, unbefleckt und gleichrangig, und schon nur deswegen drängt sich die neue, weibliche Personifikation auf. Zugleich entspricht sie der Neutralität als aussenpolitischer Maxime, wie sie nicht zufällig in eben diesen Jahren ebenfalls erstmals und von verschiedener Seite her formuliert wird.⁶⁶

Die bisher unklare Datierung des Gemäldes dürfte sich aus der Zusammensetzung der Männerschar erweisen, die das «wunder Schweizerland» umgeben.⁶⁷ Die Werber, welche die Schweizer Jungfrau ähnlich wie bei VAN DE PASSE die Hollandia umkreisen, stellen – von rechts betrachtet – Venedig, Frankreich und das Reich dar, dann Savoyen sowie die Niederlande und Spanien, also lauter souveräne Staaten. Da die Niederlande erst ab 1665 beginnen, um Schweizer Söldner nachzusuchen, ist das Bild frühestens in diese Zeit zu datieren; im selben Jahr ersucht auch Venedig in Zürich und Bern um ein Regiment. 1665 verstirbt ferner FELIPE IV, worauf LOUIS XIV seine Ansprüche auf Teile der spanischen Freigrafschaft anmeldet; in diese Auseinandersetzung, die zum Devolutionskrieg von 1667/68 führt, sind überdies Savoyen, der Kaiser und die Niederlande verwickelt, damit also die restlichen Mächte auf dem Gemälde. Somit stammt es wahrscheinlich aus den Jahren zwischen 1665 und der ersten Besetzung der Freigrafschaft (1668), als deren Garantiemacht die Schweiz auf dem Bild hofiert wird.

Etwa in dieselbe Zeit zu datieren ist ein weiteres anonymes, heute in Solothurn aufbewahrtes Gemälde, das eine weibliche Figur auf einer Säule zeigt, die wohl nicht nur eine Allegorie der Freiheit darstellt, sondern auch deren politische Inkarnation: Helvetia.⁶⁸ Der Übergang von herkömmlichen Allegorien, insbesondere Justitia und Pax, zu Staatspersonifikationen ist bereits für Venedig und Amsterdam aufgezeigt worden, für die Schweiz ist ein analoger Vorgang mit Libertas durch-

aus passend, zumal selbst ein Venezianer Künstler wie Carlo RIDOLFI 1648 eine Allegorie als Venetia deutet, die von TINTORETTO wohl als *Libertà* verstanden worden ist.⁶⁹ Wie die Allegorie im Dogenpalast zeigt auch diejenige aus Solothurn gesprengte Fesseln. Geschützt wird sie durch den Alpenwall im Hintergrund und ein Bollwerk im Vordergrund, das ausländische Angriffe, Verlockungen und Schmähungen fernhält. Umgeben ist Libertas/Helvetia von den drei alten Eidgenossen, die den Bund schwören, von Bruder Klaus und von zwölf Schweizern, die ihre Säule stützen. Die auffällige Zwölferzahl ist sehr wahrscheinlich Teil der politischen Botschaft dieses Gemäldes, das sich auf eine Periode beziehen dürfte, während der ein Ort den gemeineidgenössischen Verteidigungsmassnahmen und zeitweise sogar der Tagsatzung fernbleibt: Von 1676 bis 1678 weigert sich Schwyz, am Defensionale von Baden teilzunehmen, das hier bildlich in der Schanze umgesetzt ist. Die Schwyzer Absetzbewegung findet ab 1678 Nachahmer in den übrigen katholischen Landorten, während Luzern, Solothurn und Fribourg dem Defensionale die Treue halten. Das Bild dürfte in den zwei Jahre entstanden sein, da Schwyz sich allein den kollektiven Verteidigungsbemühungen widersetzt, die es unter Berufung auf die alten Bünde als Neuerung ablehnt. Am Streit um das Defensionale manifestieren sich Interpretationsunterschiede gerade hinsichtlich des Bildthemas, ob nämlich die Libertas gleichzeitig auch eine Helvetia in einem durch künstliche und topographische Wälle geschützten Land ist – oder ein Prinzip, das dreizehn ansonsten getrennte Orte nur locker verbindet.

Nicht nur auf bildlichen Quellen taucht im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts plötzlich die Gestalt der Helvetia auf⁷⁰, sondern auch in literarischen Texten, die zudem manche andere Motive mit den erwähnten Bildern gemeinsam haben. Am 14. und 15. September 1672 wird in Zug ein monumentales barockes Schauspiel aufgeführt, dessen Text ein Jahr später in derselben Stadt gedruckt wird: Johann Caspar WEISSENBACHs *Eydtgnossisch Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrawen Helvetiae*. Mit üppigen Allegorien und zahlreichen Protagonisten wird das Aufblühen der alten Eidgenossenschaft und ihre Dekadenz nach der Reformation vorgeführt. Die drei Tellen, nämlich Wilhelm Tell, Werner Stauffacher und Conrad von Baumgarten, schliessen den ersten Bund, und die «Freyheit» gesellt sich zu ihnen. Die Tugenden «Einigkeit», «Gerechtigkeit», «Glaube», «Liebe», «Hoffnung», «Wahrheit», «Vorsicht» und «Stärke» ermöglichen den triumphalen Aufstieg Helvetias, die von Christus begünstigt wird und mit ihm ein «liebreiches Gespräch» führt. Ihr gewogen

82 Werbung um die «holländische Braut». Kupferstich von Crispijn VAN DE PASSE d.J. als Illustration zu einem Flugblatt zu den westfälischen Friedensverhandlungen, 1648.

83 Helvetia, umworben von europäischen Potentaten, anonym, wohl um 1665–1668, Öl auf Leinwand. Schwyz, Forum der Schweizer Geschichte.

ist auch der grünende Erdboden, auf dem Blumen in den Kantonsfarben wachsen, welche Flora zu einem Siegeskranz flicht; doch bereits mahnt der Chor, die Blumenpracht nicht durch fremdes Unkraut zu gefährden. Kurz nach dem ewigen Frieden mit FRANÇOIS I^{er} beginnt im 4. Akt die «Abnehmende Helvetia»: In einem neuen Bund verschwören sich die drei falschen Tellen, nämlich «Atheysmus», der Rationalismus und Materialismus predigt, «Interesse», das den Eigennutz dem gemeinen Nutzen vorzieht, und «Politicus», der machiavellistisch Verstellung übt. Die Tugenden verlassen das Land, die «Einigkeit» klagt, sie sei eine «Frewd der Alten» gewesen, wofür Gott Helvetia als «g'freytes Land» geschenkt habe, welches jetzt leichtfertig verspielt werde. Helvetia erinnert sich, wie sie in der Jugend ihre Schanze auf Gott allein baute und viele mächtige Freier um die «freche Jungfraw» warben; seitdem sie sich aber dem Irdischen, dem eiteln Geld, zugewandt habe, sei sie zu einer Magd degradiert und das Glück habe sich von ihr abgekehrt. Die drei wahren Tellen steigen aus dem Grab empor und erkennen ihre Heimat nicht wieder, während die dreizehn Orte gelähmt bleiben, trotz Helvetias Klage über Ungerechtigkeit, Pensionwesen und den verlorenen gemeinsamen Glauben. Christus schreitet bereits zur grausamen Strafe für die undankbare Helvetia, doch die Muttergottes und Bruder Klaus, «ein Patron Schweizerischen Nation», verwenden sich für die reuige Sünderin. So wird ihr unverdientermassen verziehen, auf dass der Epilog versöhnlich an die Eidgenossen appellieren kann: «Gleich den Alten euch [zu] verhalten / Freyheit ist ein grosser Schatz». ⁷¹ Was ist nun mit dem «lebent Contrafeth» gemeint, diesem künstlerischen Porträt einer Helvetia für die Bühne? Aufschlussreich ist diesbezüglich die Inhaltsangabe, die man auf dem Titelblatt der 1702 in Luzern gedruckten dritten Auflage von WEISSENBACHs Drama lesen kann: Die «Auffnehmende Helvetia» ist ein «kurtzer Entwurff, welcher gestalten ein hochlobliche Eydgnoßschafft an Freyheit, Macht und Herrlichkeit zugenommen, und durch sondere Hilff und Beystand Gottes in einen gantz sovrainen Stand und freye Republic erhebt worden». Die weibliche Gestalt der Helvetia repräsentiert also einen «sovrainen Stand und freye Republic», die Eidgenossenschaft, wie sie seit 1648 ihren Platz in der europäischen Staatenwelt beanspruchen darf und diesen Status mit der neuartigen Terminologie des westlichen Staatsrechts erfasst: Souveränität, Republik, Neutralität.

Aus dem Jahr 1676 stammt eine weitere bildliche und schriftliche Doppelbeschreibung der Helvetia, nämlich die *Bulschafft der sich representirenden Eidtgnössischen*

Dam, welche einer hochloblichen Eidgnoschaft ihre Herzensgedanken in treuen eröffnet, mit vermelden, dass sie Ihr verlobte tragende Jungfrauschaft gegen allen ihren ausländischen Bulen rein behalten, sich in Ehestand nit einlassen, sonder by ihrem bis dahin tragenden Kranz ihr Leib, Ehr, Gut und Blut aufsetzen, darbei leben und sterben wolle. Der Verfasser des in Wiesendangen gedruckten Büchleins, der Zürcher Hauptmann und Richter Jacob WURMANN, wünscht sich eidgenössische Liebe und Frieden anstelle des konfessionellen Haders, «damit nicht einem Frömbden Anlaß gebind in die Region und in das Nest zusitzen». Die Motive des reformierten WURMANN sind denjenigen ausgesprochen ähnlich, die der Katholik WEISSENBACH theatralisch umgesetzt hat: Einigkeit für Freiheit und gegen Knechtschaft, vergangener Ruhm und gegenwärtiger Spott, Festungs- und Jungfernmeteraphorik sowie Bruder Klaus. Dem Kranz kommt dabei eine zentrale Rolle zu, wie auch auf dem Titelbild zu sehen ist, das der Zürcher Künstler Conrad MEYER für WURMANNs *Eidtgnössische Dam* sticht. (Abb. 84) Ein Mann in Rüstung greift der «Dam» nach dem Kranz und der Brust, doch diese entzieht sich und streckt die Hand nach Waffen aus, vor denen ein Schild mit dem Wappenkranz steht. Der Kranz ist sowohl Zeichen der Jungfräulichkeit als auch seinerseits eidgenössischer Wappenkranz, wie er bereits dem gemalten «wunder Schweizerland» das Haupt geschmückt hat. Offensichtlich aufgenommen ist hier das Motiv des *hortus conclusus*, das uns bereits im schweizerischen Umfeld beim Bild der *Spanischen Muggen* begegnet ist. ⁷² Gerade in der marianischen Garten-Allegorie verbinden sich grundsätzliche Wehrbereitschaft und Gottesunmittelbarkeit mit keuscher politischer Unschuld, Friedfertigkeit und Fertilität, wie es der im späten 17. Jahrhundert gewandelten Selbsteinschätzung der Schweizer entspricht: Nicht mehr der militärische Erfolg adelt den Bauernstaat, der sich einst in einer Welt ritterlicher, aggressiver Ehrvorstellungen seine Unabhängigkeit erkämpft und einen Platz im abendländischen Reich bewahrt hat, sondern die weiblich-defensive, aber wehrbereite Unschuld macht jetzt die Ehre aus in einer aussenpolitisch handlungsunfähigen Gemeinschaft, welcher das Völkerrecht durch die Souveränitätsidee eine Sphäre der Integrität zusichert, den der ausländische Krieger legitimerweise nicht überschreiten darf. Hat sich 1586 in der *Getreuwen Warnung* ein kampfbereiter «küner Stier» auf der Schanze der Welschen (Spanier) erwehrt, welche «Bulen umb deiner freyheit Krantz» ⁷³, bringt jetzt die *Eidtgnössische Dam* ihren unversehrten Blumen- und Freiheitskranz vor den unliebsamen Bewerber hinter einer Schanze in Sicherheit.

Wie erfolgreich sie dabei ist, zeigt erneut Conrad MEYER auf dem Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek von 1683, wo er den älteren, auf Martin VAN HEEMSKERCKs Triumphwagendarstellungen (1564) zurückgehenden, sehr erfolgreichen Bildtyp aufgreift. MEYER, der schon 1673 für das Titelblatt von WEISSENBACHs Theaterstück die aufgehende «Jungfrau Helvetiae» gestaltet hat⁷⁴, gruppiert hier die Allegorien der theologischen und der Kardinaltugenden sowie Fruchtbarkeitssymbole um den «Wolstand der Eidgnöschafft», eine weibliche Landespersonifikation, die mit einem «Freÿheit-Kranz» auf dem «Fridens-Wagen» thront und dankbar sein soll:

«O Werthe Eidgnöschafft! Daß von so vilen Jahren
Im Fridens-Wagen Du beständig können fahren,
Daß deiner Freÿheit Kranz noch ganz; daß angefüllet
Dein Frucht-Horn; Daß noch grünt der Fridens-Zweÿg;
Daß quillet
Dein Land von Glük und Heil.»⁷⁵

Diese Bildlegende illustriert, wofür die republikanische Staatspersonifikation steht: die kleinstaatliche Zuflucht in die friedfertige, neutrale Souveränität. Nichts anderes betreibt das zur Mittelmacht reduzierte Venedig, und genau das wäre auch der eigentliche Wunsch der holländischen Regenten: eine friedliche Hingabe an den Kommerz, die nicht durch persönliche Eitelkeiten und Ambitionen eines Fürsten und die daraus resultierenden Kriegsabenteuer gestört wird. Der Inbegriff einer aggressiven monarchischen Politik ist nicht nur für die Niederländer LOUIS XIV: Seine Kriege und insbesondere die Eroberung der Freigrafschaft werden entsprechend bildlich als Bedrohung und zeitweise Verletzung der – weiblichen – Integrität der Schweiz verstanden, die aber letztlich die Jungfräulichkeit der vom Krieg verschonten Landesmutter doch nicht beeinträchtigen. Dies ist auch die Botschaft von *Irene Helvetiae. Das vom Frieden beglückte Schweitzerland*, einem 1698 bei den Jesuiten in Luzern aufgeführten Schauspiel, in dem Helvetia zwar in den Ehestand tritt, sich aber mit Irene/Pax «gänzlich und auff Ewig vermählet» und so den Werbungen von «Polemarcus» («Kriegs-Fürst») und Intrigen des «Dichobolus» («Zwitracht») entkommt.⁷⁶ Die Popularität der behandelten Metaphorik zeigt sich auch nach dem Zweiten Villmerger Krieg und dem Landfrieden von 1712 in einem Lied auf «der Eydgnössischen Damen Ehren-Kranz» und die Jungfrau, die «frömde Cavalier» zurückweist.⁷⁷

Bei der neuen Identifikationsfigur einer «Jungfrau Helvetia» handelt es sich, mit Guy MARCHALs Worten,



Eidgnösch. wie großt nach nym Frantz!
Ich will denselben blutten ganz:
Kein blut las ich: ich will freÿ geben:
Kein blut mag ich: mann möcke tröben
Trost für armei wie vor der Zeit:
Mit nym gemeyt is bin bere it.

tatsächlich um eine «eigentümliche innovative Leistung des 17. Jahrhunderts»⁷⁸ oder vielmehr der Jahre um 1670, in denen ihre verschiedenen «Contrafeth» gezeichnet, erdichtet und aufgeführt werden – und verschiedene kantonale Staatspersonifikationen erstmals auftreten. Anders als MARCHAL vermutet, handelt es sich dabei aber nicht um einen Ersatz für den ebenso vielfach beanspruchten wie missbrauchten «einfachen eidgenössischen Bauern», sondern um eine Prätentation gegen aussen und eine Ermahnung gegen innen: Im Gewand der Helvetia können die Schweizer, sofern sie einig bleiben, als respektables Mitglied der Staatenwelt auftreten – die reale innere Gespaltenheit wird durch eine umfassende Figur übertüncht, welche die traditionellen kriegesischen Repräsentanten ersetzt, bezeichnenderweise bei reformierten ebenso wie bei katholischen Künstlern. Die weibliche Personifikation ist die schweizerische Antwort auf die «entgipfelte Pyramide», von der Johannes BURKHARDT als Ergebnis des Westfälischen Friedens gesprochen hat:

84 Eidtgnössische Dam. Titelblatt zu Jacob WURMANN, *Bulschafft der sich representirenden Eidtgnössischen Dam [...]*, Wiesendangen 1676. Radierung von Conrad MEYER.

An die Stelle einer universalistisch-hierarchischen, letztlich feudalen Ordnung, die auf ein einziges Haupt zuläuft, wird 1648 ein System formal gleichwertiger Staaten institutionalisiert.⁷⁹ Die Eidgenossenschaft ist bis dahin als unmittelbarer Bestandteil des Heiligen Römischen Reichs in die pyramidale Hierarchie eingefügt gewesen und damit vom Wandel gleich doppelt betroffen: Durch die Exemtion verlässt sie den Reichsverband, und gleichzeitig wird die Idee einer (kaiserlichen) «Monarchia universalis» hinfällig. So findet sich der zu sehends archaische schweizerische Staatenbund eher

genossen das dominierende Modell der gekrönten Häupter, die ihr Land selbst repräsentieren, Münzen und Denkmäler schmücken, die weibliche Landespersonifikation mit majestätischer Herablassung behandeln, ja mit Göttern und Tugendallegorien Konversation betreiben, wie dies MARIA DE' MEDICI im Olymp oder LOUIS XIV mit Minerva, Mars und Justitia tun.⁸⁰ Diesem Muster am ehesten entsprechen würde in der Schweiz der anonyme Krieger als Relikt einer Zeit, als die Schweiz noch expansive Aussenpolitik betreiben konnte; doch als den Umständen angemessene Lösung



85 Frontispiz zu Aegidius TSCHUDIs *Chronicon Helveticum*, Basel 1734. Kupferstich von David HERRLBERGER nach Bernard PICARD.

widerwillig vor der Aufgabe, sich im Kreis der überlegenen Mächte gebührend zu positionieren. Die Schöpfung der Helvetia reagiert auf die propagandistische Bildsprache im Ausland und kann den im Zeitalter der Souveränität regierenden Einheitsgedanken besser ausdrücken, als dies mit dem herkömmlichen Wappenkranz, Geschichtsszenen oder einem Kreis schwörender Männer möglich gewesen ist. Verwehrt ist den Eid-

bietet sich nun eine aus traditionellen Allegorien weiterentwickelte weibliche Personifikation an, welche die Vielzahl gleichberechtigter Orte adäquat im Bild defensiver Keuschheit umfasst. Damit ist die Landesallegorie im Kontext des 17. Jahrhunderts gerade in ihrer Nähe zu Venetia oder Hollandia typisch republikanisch, zumal sie aus der Tradition heraus zu verstehen ist, in der sie auf gleicher Ebene mit einem anonymen Krieger kombi-

niert worden ist. In dieser Ehebeziehung repräsentiert sie Land und Volk als abstraktes Konzept und Ganzes, das wie in den Niederlanden den nicht dynastisch definierten Regenten ebenbürtig ist.

Die Helvetia ist seit ihrem Auftauchen als Staatsallegorie um 1670 eminent politisch. Dies gilt es festzuhalten in Abgrenzung zu Äusserungen von Georg KREIS und – im Anschluss an ihn – von Angela STERCKEN, die beide in der Helvetia des 17. Jahrhunderts nur eine geographische Allegorie sehen wollen und nicht die Repräsentantin einer staatlichen Gemeinschaft, welche auf einem gemeinsamen Geschichtsverständnis beruht.⁸¹ Ein solches Urteil ist nur möglich, wenn die früheren, noch unausgereiften Personifikationen aus ihrem Bildzusammenhang, aus der eidgenössischen Bildtradition und aus den ikonographischen Parallelen zum Ausland herausgelöst und für sich allein betrachtet werden. Die einzige Neuerung im 18. Jahrhundert ist die herausragende Position der Helvetia: Nicht länger als Partnerin eines Mannes oder als gleichrangige Staatspersonifikation neben anderen Personifikationen, sondern eigenständig, erhöht und mit einer echten Krone sitzt sie auf einem Thron im Bildzentrum, mit republikanischen Symbolen in der Hand zusätzlich hervorgehoben, während die traditionellen Bildelemente (Geschichtsszenen, Kantonswappen) klar zweitrangig werden.⁸²

So herrscht eine gekrönte Helvetia auf dem *Eydggenössischen Staats-Calender* von 1718 in zentraler Position, wobei sie neben einem Füllhorn auch eine Lanze mit der phrygischen Mütze hält.⁸³ Der Schaffhauser Kupferstecher Johann Georg SEILLER schafft mit diesem Kalender, der datiert ist auf «seit Anfang Löbl. Eygnoschaft 404.» Jahr, auch rein formal eine Neuerung: Die Eidgenossenschaft wird als «Staat» präsentiert, also in einer Form, wie es bis dahin nur auf kantonaler Ebene die Regimentskalender getan haben. Da es aber keine gesamteidgenössischen Institutionen gibt, zeigt der Stich in der als Triumphbogen gestalteten Rahmung des Kalenders sowie auf einer Schweizerkarte die 26 Wappen der jeweils zwei Standeshäupter. Die drei ersten Eidgenossen und Tell, die auf SEILLERS *Staats-Calender* Helvetia noch prominent flankieren, werden auf späteren Darstellungen in den Hintergrund verdrängt. Das zeigt sich 1734, als Johann Rudolf ISELIN in Basel Aegidius TSCHUDIs berühmtes, aber bis dahin nie gedrucktes *Chronicon Helveticum* herausgibt. Als aufklappbares Titelblatt wählt er ein Bild Bernard PICARTs von 1727, das dessen Schüler, der Zürcher David HERRLIBERGER, gestochen hat. (Abb. 85) Die für TSCHUDI reaktivierte Allegorie ist bereits früher als Einblattdruck erschienen und findet schon 1730 für ein

Amsterdamer Buch über die Schweiz Verwendung.⁸⁴ Geradezu exemplarisch präsentiert HERRLIBERGERs Stich Helvetia als ikonographische Interpretation der französischen Souveränitätslehre in ihrer «niederländischen», republikanischen Variante. 1673 in Paris geboren, ist PICART 1710 in die Generalstaaten emigriert, wo er sich unter anderem durch historische und allegorische Stiche mit niederländischen Motiven auszeichnet, so mit dem Frontispiz für LE CLERCs *Histoire des Provinces-Unies* von 1723; dieses zeigt die personifizierte «République de Hollande» auf dem Thron, umgeben von weiblichen Allegorien («Religion», «Freiheit», «Friede», «Seefahrt», «Handel», «Glück» und «Überfluss».)⁸⁵

Entsprechend geübt in Staatsallegorien, entwirft PICART *L'alliance et la concorde des Suisses*, deren Legende keinen Zweifel an der Botschaft lässt: «La République des Suisses est représentée par une Femme, accompagnée des Vertus qui ont concouru à la former». Helvetia als «Schweizer Republik» thront, zu ihrer Rechten sitzt Concordia mit einem Liktorenbündel und dem Händeschlag als Gürtelschnalle, hinter ihr wacht Prudentia mit der Schlange, während Libertas mit dem Freiheitshut der Helvetia einen Triumph- und Friedenskranz reicht. Gleichzeitig hält Fortuna eine geschlossene Krone über Helvetiens Haupt – kein monarchischer Reflex des Franzosen, sondern das Symbol staatlicher Souveränität. Auf einem kleinen Medaillon, im unteren Zentrum, leisten die drei Eidgenossen ihren Schwur, während im Hintergrund Tell den Apfel trifft. Darüber vertreibt die gerüstete Minerva die hässlichen Harpyien; sie ist als Sapientia zu verstehen, aber gleichzeitig wohl auch als Fortitudo – und sie ist als Jungfrau eine passende Gesellschaft für Helvetia.⁸⁶ Die «militärische Tapferkeit» umringt Helvetia auf allen Seiten (Tropaion, Lanzenträger, Tell, Rütlichschwur), befindet sich aber überall diskret im Bildhintergrund oder gar, wie die Soldaten, in der finsternen Höhle. Entsprechend legt Herakles, nackt und wild in seinem Löwenfell, der Landesmutter die wehrhafte Keule zu Füßen. Ebenso fern wie die rauen Gründerzeiten sind die Österreicher und andere böse Geister; die Waffen können niedergelegt werden, die souveräne, keusche, republikanische und neutrale Helvetia herrscht in einem friedlichen, zivilisierten und aufgeklärten Staat.

* Bei den folgenden Ausführungen handelt es sich um ein überarbeitetes Kapitel aus meiner im Februar 2001 abgeschlossenen Habilitationsschrift *Die Geburt der Republik: Politisches Selbstverständnis und Repräsentation in Zürich und der Eidgenossenschaft während der Frühen Neuzeit*; manche Aspekte habe ich ausführlicher behandelt in: MAISSEN 1999.

- 1 Grundlegend KREIS 1991; vgl. auch KREIS 1998. Auf den Vorarbeiten von KREIS bauen auf SCHALLER 1995; STERCKEN 1998. Umfassender zu Schweizer Bildtraditionen Guy P. MARCHAL, «Die «Alten Eidgenossen» im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossen im Traditionsbewusstsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert», in: *Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft. Jubiläumsschrift 700 Jahre Eidgenossenschaft*, Bd. 2: *Gesellschaft – Alltag – Geschichtsbild*, Olten 1990, S. 307–403; VON TAVEL 1992.
- 2 Susan TIPTON, *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment: Rathausdekorationen der Frühen Neuzeit* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 104), Hildesheim / Zürich / New York 1996, S. 75 Anm. 12 (nach David ROSAND); WOLTERS 1983, S. 236–246, 270f.; MÖBIUS 1991, S. 61–66.
- 3 Abgebildet bei GAMBONI / GERMANN 1991, S. 63, 65, Abb. 38f.; vgl. ausser WOLTERS und MÖBIUS auch Helmut G. KOENIGSBERGER, «Republicanism, monarchism and liberty», in: G. C. GIBBS / Robert ORESKO / H. M. SCOTT (Hg.), *Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe*, Cambridge 1997, S. 43–74.
- 4 WOLTERS 1983, S. 104 Abb. 83; S. 111 Abb. 91; S. 210 Abb. 213; S. 262 Abb. 276; S. 278 Abb. 289; S. 281 Abb. 290.
- 5 Jacques-Bénigne BOSSUET, *Correspondance*, Bd. 1, hg. von E. LEVESQUE und Ch. URBAIN, Paris 1909, S. 70; vgl. Robert DESCIMON, «La fonction de la métaphore du mariage politique du roi et de la République, France, XVe–XVIIIe siècles», in: *Annales* 47, 1992, S. 1127–1147, hier S. 1129.
- 6 Ernst H. KANTOROWICZ, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, S. 225f.
- 7 Luca DA PENNE, *Cod. XI, tit. LVIII, 8, 563*, Lyon 1582: «Nam sicut inter virum et uxorem matrimonium casuale contrahitur, et oeconomicum, sic inter principem et rempublicam matrimonium morale contrahitur et politicum. Item, sicut inter ecclesiam et praelatum matrimonium spirituale contrahitur et divinum [...] ita inter principem et rempublicam matrimonium temporale contrahitur et terrenum. Et sicut Ecclesia est in praelato et praelatus in Ecclesia [...] ita Princeps in republica, et respublica in principe.» So zitiert bei Rodolfo DE MATTEI, «L'idea democratica e contrattualista negli scrittori politici italiani del Seicento», in: *Rivista storica italiana* 60, 1948, S. 5–55, hier S. 39; deutsche Übersetzung vom Autor. Vgl. KANTOROWICZ, a.a.O. (Anm. 6), S. 225–233, DESCIMON, a.a.O. (Anm. 5), S. 1135f., auch S. 1128–1133, sowie Ralph GIESEY, *Cérémonial et puissance souveraine. France, XVe–XVIIIe siècles* (Cahiers des Annales, Bd. 41), Paris 1987, S. 41.
- 8 Zitat nach DE MATTEI, a.a.O. (Anm. 7), S. 39.
- 9 Luigi GROTTO, *Oratione*, Venedig 1570, zitiert bei DE MATTEI, a.a.O. (Anm. 7), S. 39 Anm. 3.
- 10 Vgl. Giulio Antonio BRANCALASSO, *Philosophia Regia medulla politicorum*, Neapel 1609, S. 47; zitiert bei DE MATTEI, a.a.O. (Anm. 7), S. 39 Anm. 4: «Sponsus si Princeps suae Reipublicae est, inde fit ut subditi a Republica procreati, filiorum sibi locum vindicent.»; ähnlich ebd., S. 40, auch Pietro Andrea CANONHIRO, *Dell'introduzione alla politica, alla ragion di stato et alla pratica del buon governo*, Antwerpen 1614, S. 468 (7, 15).
- 11 Giovanni Battista DE LUCA, *Il Principe cristiano pratico*, Rom 1680, S. 14 (cap. 1), 659 (cap. 48); zitiert bei DE MATTEI, a.a.O. (Anm. 7), S. 40.
- 12 *Explication historique des principales médailles frappées pour servir à l'histoire des Provinces-Unies des Pays-Bas*, Amsterdam 1736, S. 48f., Nr. 79.
- 13 Ebd., S. 56f., Nr. 94.
- 14 Vgl. als weitere Beispiele das Triumphblatt Crispijn VAN DE PASSÉES d.J. *Orangens zeegen kroon* von 1644 bei Wolfgang HARMS, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 4, Tübingen 1987, S. 320–321 (Nr. 245) und GAMBONI / GERMANN 1991, S. 81 (Abb. 48f.).
- 15 Matthias WINNER, «The Orb as the Symbol of the State in the Pictorial Cycle Depicting the Life of Maria de' Medici by Rubens», in: Allan ELLENUS (Hg.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation (The Origins of the Modern State in Europe, 13th to 18th Centuries)*, Oxford 1998, S. 63–86, hier S. 68–75.
- 16 Peter BURKE, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Frankfurt a.M. 1995, S. 157 Abb. 48.
- 17 HARMS, a.a.O. (Anm. 14), Bd. 4, 1987, S. 358–359 (Nr. 267 von 1653/54); ebd. Bd. 2,2, Tübingen 1980, S. 578–579 (Nr. 331 von 1663/64); DE HEERE in: Mechtild BEILMANN, «Die Zurückhaltung des Genres. Der Krieg in der Kunst der Republik», in: Simon GROENVELD / Horst LADEMACHER (Hg.), *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, Münster u.a. 1998, S. 257–303, hier S. 282.
- 18 Vgl. die thronende Germania mit Zepter und Reichsapfel auf dem Titelblatt von Hermann CONRINGS *De Germanici Imperii Republica*, Yverdon 1655; siehe dazu Rainer A. MÜLLER (Hg.), *Bilder des Reiches* (Irseer Schriften, Bd. 4), Sigmaringen 1997, S. 417 Abb. 1. Auch die Wendung «Respublica Imperii Germanici» verrät hier den protestantischen Gegner Habsburgs, der nicht den Kaiser, sondern das Reich betont und deshalb die Landespersonifikation so prominent platziert. Vgl. die verwandte Problematik auf einem Flugblatt von 1635 bei Johannes BURKHARDT, «Auf dem Wege zu einer Bildkultur des Staatensystems. Der Westfälische Friede und die Druckmedien», in: Heinz DUCHHARDT (Hg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 81–114, hier S. 94–96, ebenso die *Germania princeps* bei Johann Peter LÜDEWIG, einem prominenten Apologeten des Territorialfürstentums, bei Bernd ROECK, «Titelkupfer reichspublizistischer Wer-
- ke der Barockzeit als historische Quellen», in: *Archiv für Kulturgeschichte* 65, 1983, S. 329–369, hier S. 339 sowie Abb. 6.
- 19 Eine krönende Venetia bei WOLTERS 1983, S. 104 Abb. 83.
- 20 *Jesaja* 23,12, vgl. auch 47,1; für *Jerusalem* 2. *Könige* 19,21. Die Wendung «Jungfrau Israel» kommt wiederholt vor, insbesondere bei *Jeremia*, 14,17; 18,13; 31,4; 31,21.
- 21 COLLAERT abgebildet in. Jonathan ISRAEL, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477–1806*, Oxford 1995, Abb. 4; zu WTEWAELE vgl. BEILMANN, a.a.O. (Anm. 17), S. 293. Ähnlich zeigt das Titelbild von Peter BOR, *Oorspronck, begin ende aenvang der Nederlantscher oorlogen*, Den Haag 1603, wie Prälaten und Spanier die Privilegien mit Füßen treten und mit der Inquisitionsfackel sich an «Belgica libera» vergehen wollen.
- 22 Vgl. MÖBIUS 1991, S. 56–57; GAMBONI / GERMANN 1991, S. 329, 332–334 (niederländische Medaillen von 1573 und 1702); *Das Testament des Friedens oder Anstands* von 1615, in: Klaus BUSSMANN / Heinz SCHILLING (Hg.), 1648. *Krieg und Frieden in Europa*. Ausstellungskatalog, Münster 1998, S. 21, und in: HARMS, a.a.O. (Anm. 14), Bd. 2,2, S. 182–183 (Nr. 104); verschiedene, auch antiniederländische Varianten bei Bram KEMPERS, «Allegory and Symbolism in Rembrandt's De eindracht van het land. Images of Concord and Discord in Prints, Medals and Paintings», in: 1648. *Paix de Westphalie. L'art entre la guerre et la paix*, Münster / Paris 1999, S. 71–113, insbesondere S. 104–108, Abb. 6–14.
- 23 Roy STRONG, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London 1977, S. 154f., Abb. 74; DESCIMON, a.a.O. (Anm. 5), S. 1132f.
- 24 Abgebildet als Vorspann von Brendan BRADSHAW / Peter ROBERTS (Hg.), *British consciousness and identity. The making of Britain, 1533–1707*, Cambridge 1998.
- 25 Traiano BOCCALINI, *Ragguagli di Parnasso e Pietra del paragone politico*, Bd. 3 (Scrittori d'Italia, Bd. 199), Bari 1948, S. 147–151 (3, 49).
- 26 Thomas CORYATE, *Crudities*, London (eigentlich Holland) 1611, S. 278.
- 27 Vgl. die Titelblätter der Werke von Arnoldus MONTANUS und Philipp VON ZESEN in: GAMBONI / GERMANN 1991, S. 81.
- 28 John MORRILL (Hg.), *The Oxford illustrated history of Tudor & Stuart Britain*, Oxford / New York 1996, S. 252.
- 29 Cesare RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria intentione*, Rom 1603, S. 194.
- 30 KOENIGSBERGER, a.a.O. (Anm. 3), S. 52, Abb. 5.
- 31 Der *Pileus* war bereits eines der Attribute der römischen Libertas; siehe *LIMC* VII (1992), S. 278–284 Taf. 144–146 s.v. Libertas.
- 32 DE CAPITANI in: GAMBONI / GERMANN 1991, S. 312–314; WOLTERS 1983, S. 59.
- 33 RIPA, a.a.O. (Anm. 29), S. 292.
- 34 GAMBONI / GERMANN 1991, S. 80, 329f., Nr. 160; auch S. 332–334, Nr. 168; *Explication historique*, a.a.O. (Anm. 12), S. 30f., Nr. 48; 38f., Nr. 61.
- 35 GAMBONI / GERMANN 1991, S. 80f., 263–264, 267–269, 277–278, 292–293, 329–330, 316–318; ferner die Darstellungen von Jan TENGNAEL, Theodor VAN THULDEN, Adriaen VAN NIEULANDT und Jan DE BRAY in: BUSSMANN / SCHILLING, a.a.O. (Anm. 22), S. 30–31, 252–256; zu VAN THULDEN und REMBRANDT auch KEMPERS, a.a.O. (Anm. 22); die Devise nach SALLUST, *Bellum Iugurthinum*, 10, 6.
- 36 Dazu Hans Conrad PEYER, «Der Wappenkranz der Eidgenossenschaft», in: Peter ARNE / Christoph MÖRGELI / Felix RICHNER (Hg.), «Vom Luxus des Geistes». *Festschrift für Bruno Schmid zum 60. Geburtstag*, Zürich 1994, S. 121–138.
- 37 Abgebildet ist der «Schnabeltalen» unter anderem in: *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit*. Katalog zur Ausstellung im Helmhaus Zürich, 9. Mai bis 28. Juni 1981, Zürich 1981, S. 255 (Abb. 254); der «Bundestaler» in: GAMBONI / GERMANN 1991, S. 335 (Abb. 170), wo der Wappenkranz als Avers bezeichnet wird; doch es handelt sich um die Rückseite, während der Bundeschwur zwischen Tell, Stauffacher und Erni (Arnold von Melchtal) die Vorderseite schmückt.
- 38 Emil HAHN, «Jakob Stampfer, Goldschmied, Medailleur und Stempelschneider von Zürich 1505–1579», in: *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 28, 1915–1920, S. 1–90, hier S. 68. Erst um die Jahrhundertmitte wird in der Eidgenossenschaft auch der Begriff «Schweizerkreuz» heimisch, vgl. die jüngste Übersicht zum Thema bei Guy P. MARCHAL, «De la «Passion du Christ» à la «Croix suisse»: quelques réflexions sur une enseigne suisse», in: *Schweizer Archiv für Heraldik* 105, 1991, S. 5–37.
- 39 Das häufige Motiv findet sich beispielsweise bei *Ein hüpsch nūw Lied von den dryzehen örtern*, o.J.; *Ein hüpsch nūw Lied unnd fründtliche warnung*, o.O. 1557; Ulrich WIRRY, *Schöner Spruch*, o.O. 1635, auch Zürich 1657 sowie o.O. 1668 und 1680.
- 40 Dazu MAISSEN 1999, S. 270f.; zum Basler Bundbuch siehe Regula SCHMID, «Bundbücher. Formen, Funktionen und politische Symbolik», in: *Der Geschichtsfreund* 153, 2000, S. 245f., 254f.
- 41 Vgl. Waldemar DEONNA, «Les fresques de la Maison de Ville de Genève», in: ZAK 13, 1952, S. 129–159, hier S. 145; Ulrich ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, Bd. 1 (Corpus Reformatorum, Bd. 88), Berlin 1905, S. 510; siehe auch ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3 (Corpus Reformatorum, Bd. 90), Leipzig 1914, S. 110.
- 42 Eine ausführliche Liste der Schweizer Skiluros-Darstellungen bei MAISSEN 1999, S. 271–273. Als Ergänzung nachzutragen wäre das Wappenbuch der Basler

- Schlüsselzunft von 1690, dessen in Silber getriebenes Titelbild Skiluros neben Cincinnatus, Marcus Curtius und Horatius Codes zeigt; vgl. Ulrich BARTH, *Schätze der Basler Goldschmiedekunst 1400–1989. 700 Jahre E. E. Zunft zu Hausgenossen*, Heft 1, Basel 1989, S. 96, Nr. a35,5.
- 43 Vgl. *Explication historique*, a.a.O. (Anm. 12), S. 38, 58f., Nr. 97.
- 44 Auch der wirkungsmächtige BODIN sieht die Orte als souverän an und die Eidgenossenschaft als Staatenbund, vgl. Jean BODIN, *Les Six Livres de la République*, Paris 1583, Nachdruck Aalen 1961, S. 110–113 (1,7), auch S. 207 (1,9).
- 45 Einblattdruck, bei John Roger PAAS, *The German Political Broadsheet 1600–1700*, Bd. 1, Wiesbaden 1985, S. 206 (P–97); der Stich alleine auch als Titelbild von Paul LEEMANN-VAN ELCK, *Die zürcherische Buchillustration von den Anfängen bis 1850*, Zürich 1952; vgl. zur 1608 datierten spiegelbildlichen Federzeichnung (ein Entwurf?): Friedrich Otto PESTALOZZI, *Zürich. Bilder aus fünf Jahrhunderten*, Zürich 1925, vor S. 1, sowie Heinrich BODMER, «Der zürcherische graphische Buchschmuck des 17. Jahrhunderts», in: *Stultifera Navis. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 3, 1946, S. 111–126, hier S. 115. Siehe auch den Beitrag von Marie-Louise SCHALLER, S. 74.
- 46 MAISSEN 1999, S. 281 Abb. 18.
- 47 GAMBONI / GERMANN 1991, S. 368–370 Taf. VII, Abb. 214.
- 48 Vgl. dazu ausser dem vorliegenden Katalog auch MAISSEN 2000, S. 33f.
- 49 Eduard Achilles GESSLER, *Die alte Schweiz in Bildern*, Zürich 1933, S. 215.
- 50 Ausführlicher zu dieser künstlerischen Gegenüberstellung MAISSEN 1999, S. 275–278; für dasselbe Motiv in der Literatur siehe Balthasar SPROSS, *Das Spiel von den alten und jungen Eidgenossen*, hg. von Friederike CHRIST (Altdeutsche Übungstexte, Bd. 18), Bern 1963; Franz BÄCHTIGER, «Erörterungen zum »Alten und Jungen Eidgenossen«, in: *Jahrbuch des Berner Historischen Museums* 49/50, 1969/70, S. 35–70; Katrin GUT, *Das vaterländische Schauspiel der Schweiz. Geschichte und Erscheinungsformen* (Seges, N. F., Bd. 16), Fribourg 1996, S. 50–53.
- 51 Heute im Winterthurer Schloss Wülflingen; vgl. hierzu Margrit FRÜH, «Stubenwärme und politische Botschaft. Ein Winterthurer Turmkachelofen erzählt die Gründungsgeschichte der Eidgenossenschaft», in: *Turicum* 21, 1990, S. 12–21.
- 52 Hierzu die überzeugenden Ausführungen von MÖBIUS 1991, S. 55, 60–66.
- 53 *Spanische Muggen*, o.O., o.J.; vgl. die teilweise ähnliche Metaphorik auf *Treuherzige Ermahnung zu hochnothwendiger alter eydgnossischer brüderlicher Verträglichkeit* [...], o.O. 1620, abgedruckt bei Robert DURRER (Hg.), *Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe*, Bd. 1, Sarnen 1917, S. 882–883.
- 54 Ulrich ZWINGLI, «fabelsch gedicht von eim oxchen und etlichen tieren ietzt louffender dinge begriffenlich», in: ZWINGLI, a.a.O. (Anm. 41), Bd. 1, S. 11–22, hier S. 11.
- 55 Zum historiographischen Titelblatt grundsätzlich ROECK, a.a.O. (Anm. 18), sowie die materialreiche Studie von Marion KINTZINGER, *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 60), Wiesbaden 1995.
- 56 Zum Bienen schwarm vgl. Arthur HENKEL / Albrecht SCHÖNE (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart / Weimar 1996, Sp. 926.
- 57 KREIS 1991, S. 29, 76; nach ihm STERCKEN 1998, S. 18f.
- 58 Entsprechend ist das Allegorienpaar auf dem Titelblatt für STUMPF noch als Victoria und Pax betitelt.
- 59 Das Triumphblatt *Orangiens zeegen kroon* bei HARMS, a.a.O. (Anm. 14), Bd. 4, S. 320–321 (Nr. 245).
- 60 So werden auch die anonymen Bannerherren auf Schweizer Brunnen nachträglich einer bestimmten Person zugeschrieben, also gleichsam getauft; vgl. Georg KREIS, «Namenlose Eidgenossen. Zur Frühgeschichte der schweizerischen Denkmalkultur», in: ZAK 55, 1998, S. 13–24; vgl. ferner KREIS 1991, S. 16.
- 61 HARMS, a.a.O. (Anm. 14), Bd. 4, S. 332–333 (Nr. 251).
- 62 KREIS 1991, S. 28.
- 63 Für die »Annäherung an die Marien-Ikonographie« siehe auch STERCKEN 1998, S. 19–22, womit jedoch allein die Keuschheit impliziert ist, nicht die Herrschaft, da die sieben repräsentierten Staaten als gleichrangig anzusehen sind.
- 64 Vollständige Transkription des Texts auf der Schürze bei KREIS 1991, S. 6.
- 65 MAISSEN 1999, S. 275f., Abb. 10f.
- 66 Vgl. zu diesem Problemkreis Thomas MAISSEN, «Neutralität als innen- und ausserpolitisches Argument. Die Eidgenossenschaft in der Staatenwelt des 17. Jahrhunderts», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.2.1999 (Nr. 36), S. 94, als Auseinandersetzung mit Andreas SUTER, «Neutralität. Prinzip, Praxis und Geschichtsbewusstsein», in: *Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*, Frankfurt a.M. 1998, S. 133–188.
- 67 KREIS 1991, S. 6, 28 vermutet als Entstehungszeit »um 1650«; Mylène RUOSS / Lucas WÜTHRICH, *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, Zürich 1996, S. 109f., geben wohl infolge eines fragwürdigen Versuchs, die Personifikationen als konkrete Herrscher zu identifizieren, die Entstehungszeit mit »um 1612« an (im Umfeld des Durlacher Bündnisses).
- 68 Vgl. zum folgenden ausführlich MAISSEN 1999, S. 266–269, in Auseinandersetzung mit Yvonne BOERLIN-BRODBECK, «Alpenlandschaft als politische Metapher. Zu einer bisher wenig bekannten »Libertas Helvetiae«, in: ZAK 55, 1998, S. 1–12.
- 69 WOLTERS 1983, S. 59f. Dass die Figur auf der Statue mehr darstellt als nur eine Allegorie der Freiheit, ist auch deshalb wahrscheinlich, weil die Libertas als Vor-

- aussetzung der Eidgenossenschaft noch einmal separat erscheint, nämlich mit Pax und Concordia zusammen in den Bastionen der Befestigungsmauer.
- 70 Eine Verbindung von Bild und Text stellt das Titelblatt zu einem Wappenbuch her, auf dem zwei Allegorien einen Kranz über eine Kartusche halten, in der »HELVETIA« geschrieben steht. KREIS 1991, S. 74f., und nach ihm STERCKEN 1998, S. 43–45, heben diese Darstellung wohl allzu stark hervor, welche sie überdies falsch datieren. Sie stammt nicht aus der Mitte des 18. Jhs., sondern bezeichnenderweise ebenfalls aus den Jahren um 1680, vor der französischen Eroberung Strassburgs, wo Friedrich Wilhelm SCHMUCK sein Wappenbuch (auch über Schwaben und Bayern) mit den Titelbildern Martin HAILLERS drucken lässt; vgl. Martin BIRCHER, *Deutsche Drucke des Barock 1600–1729*, Katalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, München u.a. 1990, S. 84 (B 8521).
- 71 Johann Caspar WEISSENBACH, *Eydgnossisches Contrafeth Auff- und Abnemender Jungfrauen Helvetiae*, Zug 1673, S. R4; zum Stück ausser MAISSEN 1999, S. 282f., vor allem GUT, a.a.O. (Anm. 50), S. 115–124, sowie MARCHAL a.a.O. (Anm. 1), S. 335f.
- 72 Nach MARCHAL, a.a.O. (Anm. 1), S. 335, richtet sich die Abwehr »gegen die selbstherrlichen Ansprüche des Adels«, womit er ein seit dem Mittelalter kontinuierliches Feindbild postuliert, während KREIS 1991, S. 156, die Parallele zum Bild der »wunder Schweizerland« richtig erkennt und den Ritter als »die fremden Fürsten in globo« deutet.
- 73 *Getreuwe Warnung und vermanung an die treizehen orth löblicher Eydgnosschafft* [...], o.O. 1586, S. 36.
- 74 Vgl. MAISSEN 1999, S. 284; STERCKEN 1998, S. 22f.; MARCHAL, a.a.O. (Anm. 1), S. 340.
- 75 *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek*, 1683 («Wolstand der Eidgnosschafft»); abgebildet bei KREIS 1991, S. 90 Abb. 34; MAISSEN 1999, S. 284 Abb. 21.
- 76 Eine Zusammenfassung der Handlung ist gedruckt als *Irene Helvetiae. Das vom Friden beglückte Schweitzerland*, Luzern 1698.
- 77 *Ein schön neues Lied genant der Eydgnössischen Damen Ehren-Kranz*, 1712.
- 78 MARCHAL, a.a.O. (Anm. 1), S. 336.
- 79 Johannes BURKHARDT, «Die entgipfelte Pyramide. Kriegsziel und Friedenskompromiss der europäischen Universalismächte», in: Klaus BUSSMANN / Heinz SCHILLING (Hg.), *Politik, Religion, Recht und Gesellschaft* (1648. Krieg und Frieden in Europa, Bd. 1), Münster 1998, S. 51–60; vgl. auch BURKHARDT, *Bildkultur*, a.a.O. (Anm. 18).
- 80 Vgl. *Le Conseil des dieux pour les mariages espagnols* von Peter Paul RUBENS oder das Gemälde von Charles LE BRUN über den holländischen Krieg in: GAMBONI / GERMANN, 1991, S. 219–220 (Abb. 79).
- 81 KREIS 1991, S. 28f.; ebenso STERCKEN 1998, S. 14, 40–42, 190.
- 82 Vgl. dazu ausser den folgenden zwei Stichen auch das Titelblatt für Beat Fidel Anton VON ZURLAUBEN, *Tableaux de la Suisse ou Voyage pittoresque*, Paris 1780, das Jean-Michel MOREAU angefertigt hat. KREIS 1991, S. 31, hat Vorbehalte, diese Gestalt, »formal« noch eine Libertas oder Respublica, als Helvetia anzusprechen, obwohl die ausländischen Parallelen, so die in vielem ähnliche Hollandia oder – rechts auf demselben Stich – Francia daran ebensowenig zweifeln lassen wie die über der Personifikation angebrachte Inschrift »HELVETIAE LIBERAE S[ALUS]«.
- 83 Bernhard CHRIST, «Staatsrechtliche Anmerkungen zu einem eidgenössischen Staatskalender aus dem Jahre 1718», in: Alain MOIRANDAT / Heike SPILKER / Verena TAMMANN (Hg.), *Totum me libris dedo. Festschrift zum 80. Geburtstag von Adolf Seebass*, Basel 1979, S. 37–45, der die Frauengestalt aber nicht als Helvetia, sondern als Libertas ansieht (S. 44); eine Abbildung auch bei KREIS 1991, S. 84f., Abb. 23f. Die zwei Putti auf dem Aufbau, von denen einer Stäbe bricht und der andere ein intaktes Bündel hält, spielen auf die Skiluros-Parabel an.
- 84 Aegidius TSCHUDI, *Chronicon Helveticum*, hg. von Johann Rudolf ISELIN, Basel 1734, vor S. 1; kleiner bereits in: *L'état et les délices de la Suisse*, Bd. 1, Amsterdam 1730.
- 85 Jean LE CLERC, *Histoire des Provinces-Unies des Pays Bas*, Bd. 1, Amsterdam 1723; abgebildet bei KINTZINGER, a.a.O. (Anm. 55), S. 332 (Abb. 159, vgl. Abb. 160). Vgl. auch die Werkliste in: Bernard PICART, *Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après divers peintres illustres tels que Rafael, Le Guide, Carlo Maratti, Le Poussin, Rembrandt & c.*, Amsterdam 1734, S. 5.
- 86 Die Legenden sind nicht eindeutig; die französische des ursprünglichen Stiches, abgedruckt im Anhang von Franz HEINEMANN, *Tell-Iconographie. Wilhelm Tell und sein Apfelschuss im Lichte der bildenden Kunst eines halben Jahrtausends*, Luzern / Leipzig 1902, versteht Minerva als »Sagesse«, während der Begleittext zur TSCHUDI-Ausgabe nur von »Tapferkeit« spricht, was aber auch auf Herakles gemünzt sein könnte.